Michel SICARD

Université de Paris 1 - Sorbonne

Dotremont, poète de l'écriture

> [...] pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité (et non dans son instrumentalité), il faut qu'elle soit illisible : le sémiographe (Masson) produit sciemment, par une élaboration souveraine, de l'illisible : il détache la pulsion d'écriture de l'imaginaire de la communication (de la lisibilité). C'est ce que veut aussi le Texte.
>
> Roland Barthes [1]

Débuts surréalistes

Dotremont à ses débuts est surréaliste ; c'est son monde ambiant, son histoire. Né en 1922, il appartient à une génération de l'après-guerre qui cherchait une école littéraire. Le surréalisme, il s'y engouffre avec quelque retard, forcément, par rapport à ceux qui ont connu les premiers *Manifestes,* mais le surréalisme reste une littérature d'avant-garde, encore *à-faire*. Il n'affectionne pas beaucoup Breton, à qui il reprochera toujours son impérialisme littéraire. Et comment eût-il pu l'aimer ? Dans les années quarante, il n'est pas là. D'instinct, il n'aime pas ceux qui ont évité l'Occupation, et ont choisi l'exil. En adhérant plus tard au Parti Communiste, il se détachera d'autant de Breton, jusqu'à le haïr. Poète de l'humble, de l'humble vieille Europe, il le restera jusqu'au bout. L'idole du jeune homme de dix-huit ans, après quelques contacts en Belgique avec Ubac, Magritte, Scutenaire, Mariën, c'est Éluard, qui l'accueille à Paris. Il lui dédie des poèmes : « À Paul Éluard » (1941) et « Délivrance de Paris » (1944) [2]

Le grand poème qui marque son entrée en surréalité, c'est *Ancienne éternité,* publié en 1940. On a beaucoup dit sur ce poème-princeps. Si on y lit des hantises personnelles, on remarque surtout le travail du langage. Traitement rigoureux : s'insinuer dans une forme, ici le dialogue, l'investir largement, et suivre, divaguer autour, multiplier les voix, faire chanter le langage de cette vibration-là, entre le Je et le Tu.

À l'époque, on s'intéresse plutôt au *monologue intérieur.* Voyez la fin de l'*Ulysse* de Joyce. La littérature en est toujours à se poser les problèmes de la conscience réflexive. Dotremont, lui, ouvre une brèche dans le langage, vers le réel qui le hantera désormais, cette bande ténue entre le signe codé et l'être-parlant, agissant. L'écriture moribonde, la voilà ranimée, à nouveau branchée sur une parole intersubjective. Ce qui manquait aussi aux formalistes, aux mallarméens, même à Rimbaud, c'était d'opérer cette délicieuse alchimie du langage dans l'espace naturel de l'être à son entour, au monde. À Dotremont, cet échange intérieur/extérieur plaît, il s'y intéressera toujours, et commence ainsi une aventure qui ne le quittera pas, qui consiste à ressourcer le langage aux pulsions très instrumentales, aux instru-mentalités qui le suscitent, s'installant dans cette zone frontière entre la prose et la poésie (telles que les différencie Sartre). Flèche d'écriture qui va

---

[1] « Sémiographie d'André Masson », catalogue d'une exposition Masson à la galerie Jacques Davidson à Tours, 1973. Repris dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III.* Paris, Seuil, coll. Essais, 1982, p. 144.

[2] DOTREMONT (Ch.), *Œuvres poétiques complètes*, édition établie et annotée par Michel Sicard, Paris, Mercure de France, 1998, p. 94 et 147-148 (en abrégé désormais : *OPC*).

le traverser, jusqu'au mouvement Cobra, et après, dans les plaines blanches de l'errance écrite.

Ancienne éternité aligne ainsi de petits dialogues, avec l'Autre, avec Soi, avec un Grand Interlocuteur (métaphysique), un petit inquisiteur, un ami, un frère, une sœur, une enfant... Il s'y livre comme sur le divan d'un psychanalyste, passant par toutes les couleurs de l'Altérité. Il s'agit de masquer un secret de famille enfoui en lui – la disparition de sa petite sœur Colette écrasée par la charrette d'un briquetier – dont il se sent en partie responsable.

Mais ce qui demeurera sa grande affaire sera converti dans le langage en *matière* de poésie. L'essentiel, c'est ce mouvement de creusement du langage, projectif, régressif, avançant, prospectant, se reprenant, revenant à la même obsession – l'écriture :

> avant, c'était quoi ? – une petite chambre involontaire où je couchais avec moi. – pour ouvrir la lucarne, une corde grinçait – et pour ouvrir mon espoir. – avant, c'était quoi? – imaginez une route bordée de routes, – avec un papier au bout. – j'ai dit : non. – le samedi, je me déguisais en homme heureux – mais c'était un vêtement loué. – c'était fort solitaire ? – non, moins. – c'était beaucoup d'ombres, c'était un livre, c'était des vers parmi des proses ; donc, une obscurité – seuls, mes yeux crevaient de lumière. – et quoi encore ? – l'invisible (*OPC*, pp. 70-71).

Donc le poète est solitaire – mais sans doute était-ce avant la prise d'écriture – et pourtant on lui parle, on l'interroge longuement, et il répond : la page est au bout, dans la mansarde d'écriture, il se déplace néanmoins à regret dans le monde des hommes (sans doute habillés d'« uniformes et livrées », eût dit Duchamp), mais c'est pour se charger de traduire en signes ces ténèbres, etc. Bref, ses yeux fouillent l'« invisible ». Traducteur, plus que prophète, il vit d'errance et d'« espoir » ; et son récit, c'est sa poésie, et sa poésie, c'est la prose du monde transformée en poésie que personne ne voit. Et ses moyens sont l'écriture, le simplement *transcrire* : il suffit de capter les voix, et c'est pourquoi ça parle, ça interpelle, ça tracte et se rétracte.

Son coup de génie, dans le poème *Ancienne éternité*, c'est le tiret, le système des tirets, unique et pourtant multiple, comme si, déjà, il avait envie de sortir de la page. Le tiret, c'est un point d'exclamation qui bande ; et ce qui fait bander le poète, c'est le monde. Le tiret, c'est un signe au-delà des mots, un signe pour sortir, comme une flèche. Dotremont affectionnera toujours ces signes infimes du langage. Il aimerait se forger une langue d'onomatopées, de points d'exclamation et d'interrogation, de tirets et d'abréviations. Dans ses textes, il multipliera les points de suspension, les parenthèses, les *etc.*, et les *etc.* dans les parenthèses, jusqu'à plus soif, comme si une énumération commencée ne pouvait finir qu'à sortir de la page – pour ne plus s'arrêter – aux limites du monde.

Dans ce poème, c'est sur le tiret qu'il a jeté son dévolu, le grand tiret des dialogues et des altercations. Il l'étire jusqu'à l'infini – ce qui donne son tour métaphysique au poème –, ou l'infime, par l'incise, l'adjonction, la divagation, la concession, dans une attente d'une prolifération que rien ne peut suspendre.

Après

Le surréalisme, fait de hasards et d'errances, et de trouvailles dans le langage, Dotremont le gardera assez longtemps, juste assez pour mobiliser dans le surréalisme ce qui peut lui permettre le virage (imaginaire, social, textuel) vers la forme même, graphique, de l'écriture. *Ancienne éternité* n'aura été qu'une étape : le tiret reviendra dans *La Reine des murs* et *Êtes-vous-fort ?*, mais après, ce ne sera qu'un procédé parmi d'autres, et ce ne sont pas les procédés qui le retiennent pour l'instant, plutôt une affaire d'authenticité : il veut traduire le monde. Très tôt, il s'inspire des romans de Bove et des aspects populistes de la littérature. Le communisme avant-coureur de Cobra l'aide un temps à cela.

Ce tournant vers l'écriture vue comme une forme plastique se fait autour de l'aventure du Surréalisme Révolutionnaire. Dans « Le petit panorama », publié dans le Bulletin du *Surréalisme Révolutionnaire*, il pressent :

> Un jour viendra j'écrirai
> Avec le rouge à ongles
> Il n'y aura plus d'encre
> J'écrirai ton nom dans le pain
> Le pétrole éclairera mon cœur, etc.

Le style devient une question secondaire. L'idéal serait d'écrire avec une encre transparente, suspendant le médium et tout effet de style

– ce qu'il réalisera plus tard dans les « logoglaces » et « logoneiges ». En attendant, il se contentera de chanter l'amour (*Les Grandes Choses*), la saleté (*Moi qui j'avais*), le langage brut (*Abstrates*). Il veut écrire sans style, comme un cancre, essayant de faire quelque chose de ce peu.

Le procédé qu'il affectionne, très tôt, c'est la répétition. Le même terme revient avec une force d'imprécation et d'oracle. Le mot pour lui est un talisman, il tournera autour, il le fera tourner dans un système gravitationnel qui transforme le sens et la couleur dans laquelle nous l'avions intuitionné au départ. De la répétition, il tirera toujours de nouveaux effets. Tantôt il lui assigne un pur rôle d'embrayeur :

> À force d'être drapeau je me suis claqué
> À force d'être drapeau je suis devenu loque
> À force de reluquer les yeux de ma mie
> À force de relaquer le lac de Lamartine
> À force de garder d'elle les reliques
> Je suis devenu loque à reloqueter [3],

tantôt il l'utilise comme un système complexe de progression et de récurrence, le langage faisant à la fois projet et mémoire :

> Moi qui j'avais pensé
> qui pensais je me disais j'arguais
>
> Étant sale qu'un peu de propreté
> qu'une éponge de lit
>
> Étant debout qu'un peu de
> glissement conviendraient j'avais pensé
>
> Qu'un peu de foin
> ne convenant pas à mes systèmes
>
> Conviendraient je veux dire changeraient
> ma vie qu'un peu de foin
>
> Et j'ai donc bu ce langage
> j'ai regardé ces yeux [4]

Effectivement, il « boit » le langage, l'ingurgite lentement, en le retournant sous tous ses angles, et en le transformant par un système de *glissando* qui consiste à varier les termes d'un syntagme en avançant un nouveau terme – un après l'autre, avec beaucoup d'écart dans l'intervalle – sur l'axe paradigmatique : *un peu de* va se combiner avec *propreté, glissement, foin.* Il en va de même pour *étant*. Cela se combine avec des reprises pures et simples : « j'avais pensé » et « conviendraient » (mot lui-même doublement exploité dans le paradigme verbal). Ce mélange entre *répétition* et *variation* déclenche un tournoiement, une valse lente, qui est le langage même de la nostalgie, à quoi mettra fin un autre type d'écriture, l'« intertexte », fait de langage haché, avec déjà des jongleries de tmèses.

L'ombre du visuel

Chez Dotremont, dès le début, la page est un espace de massacre. Les vers y vont et viennent, mais ils sont toujours plus longs que ne le permet la structure. Le pavé typographique l'oppresse. Avec ce donné arbitraire, il aura toujours tendance à en prendre à l'aise. Le pensionnat est la métaphore de cette métrique fondamentale qu'impose la vie, et que l'adolescent ressent mal. Il eût voulu s'appesantir, mais ce qu'il a à dire dépassera toujours l'espace qui lui est imparti. Mauvais élève, qui ne sait pas faire bref ! De fait, les principaux éléments du système dotremontesque relèvent de la répétition : il s'y complaît comme dans une eau de jouvence. Loin de faire dépérir le sujet, par éloignement échotique, la répétition lui permet de rebondir. Il en fera toujours, des répétitions, nombreuses, têtues, acharnées, jusqu'à la saturation et l'emphase : en elles, quelque chose le fait tourner pour le rajeunir, lui permettre de remonter le temps, de retourner, de se retourner, d'avancer et de fuir.

Dès le début de sa carrière poétique, il semble que Dotremont ait vu l'intérêt qu'on peut tirer du vers, même si ces formes versifiées ne sont pas la vraie nature de son langage. Combien plus à l'aise sera-t-il dans la prose poétique, cette prose patiente qui se nourrit d'une fantastique description, où descriptif et fantastique se côtoient, à ne savoir si la vie elle-même n'est pas un songe, comme ces textes des « commencements lapons » qu'il considère tantôt comme « poèmes », tantôt comme « nouvelles ». Les vers lui sont utiles en ce qu'ils excèdent toujours, pour lui, les capacités de l'octosyllabe, de l'alexandrin... Très vite, ils débordent de la ligne : il faut les rejeter comme un bout de vers tronqué, à ne savoir qu'en faire.

---

[3] « Poème pour Bente destiné à Pierre » (*OPC*, p. 241).

[4] *Moi qui j'avais*, plaquette reprise dans *OPC*, p. 354.

Un temps, Dotremont a eu l'idée de le rattacher à la ligne mère par des crochets. (Il y reviendra dans *Ltation exa tumulte*, sans crochet, mais avec de monumentaux rejets de fin de vers.) Mais très vite, il y renonce. Le vers ira faire la culbute à l'autre ligne. Ainsi, si ses vers sont trop longs, il en fait de petits vers à la nouvelle ligne. D'ailleurs, sont-ce vraiment des vers, des fins de vers qu'il rejette ? ou ne serait-il pas plutôt, le poème, un mélange de vers et non-vers ?

Dès *Souvenirs d'un jeune bagnard*, il met en place ce système du rejet esseulé, ou du pseudo-rejet. Comme il ne respecte pas toujours la règle de la majuscule à l'initiale, les vers deviennent ainsi terriblement ambigus : obscurs rejetons du vers précédent, tronçonnés et jetés à la ligne comme du vieux bois, les vers, longs et petits, s'affichent comme *disjecta membra*. C'est que le réel lui-même est compliqué. Le vers classique correspond bien à la réalité d'une formule : ces vers proliférants, chez Dotremont, amorcent un système de labyrinthes et réseaux. Le langage des vers prolifère en rhizomes.

Plus tard, il trouvera l'équilibre entre le « vers » et l'« intertexte » : le vers, souvent un distique, est une respiration. Ils sont courts, ses vers, comme une course, un halètement. Le dédale apparaît en marge dans un pavé plein de proliférations et de coupures, à la fois.

En attendant, il use de ces vers trop longs à taillader sans fin. Quel suicide ! Dotremont, comme Artaud, est un suicidé, mais moins de la société, que du langage. Ou alors, son masochisme littéraire le pousse à planter sans fin des banderilles dans la hure du texte. C'est la fonction qu'il assigne encore à son fameux tiret ! Le tiret de *Ancienne éternité* ouvre sans cesse le vers, la ligne, interdit l'idée même du vers ; il morcelle la phrase. Poésie aux mille réponses, ou voix, le sujet est sans cesse interrogé, sommé de se rendre. Un remords l'a pris et le harcèle de lancinantes questions – un repentir sans fin. Le plus souvent, il a l'air d'esquiver, de repartir ailleurs. La fin des pavés typographiques comporte parfois de ces grands tirets qui hérissent le poème qui se retord dans sa gangue. Lardée de coups, elle râle, l'ancienne poésie. Peut-être en mourra-t-elle ? En tout cas, elle affiche une pluralité de voix, de pistes, elle virevolte d'ici à là, du *loin d'ici*[5] au loin de là, de l'avant à l'arrière. Qui l'a ferrée ainsi ? Quelle est l'instance qui la prend au collet et lui fait rendre gorge ? Sans doute celui-là même qui s'est chargé du péché du monde.

La page n'est pas un espace neutre : c'est un cadre sur lequel on vient buter. Par son étroitesse, elle impose des parcours surprenants, des invaginations. Il semble que, très tôt, Dotremont se soit intéressé à ces phénomènes de passage de l'espace. Le poème « Je t'aime » (*OPC*, p. 121) (fig. 1), qui date de 1941, comporte une ligne serpentine autour des mots pour lire les vers en alternance de deux en deux, dans une vis sans fin ; il porte un maillage au bas du manuscrit qui ne laisse aucun doute sur ses intentions : il s'agit d'inventer des parcours de lecture nouveaux. La stratégie de lecture change : elle se fait en quinconce, en rameaux... Chemins de traverse (mot honni, banni de son espace mental) et qui pourtant va être son secret d'écriture, sa salvation : fait pour ne pas traverser, pour rester à l'intérieur du blanc, afin d'être blanc comme neige.

Chemins et traverses

Toujours la poésie sera chez Dotremont voiturante. À la fois véhicule et chose transportée, sa poésie se confond avec la multitude de ses itinéraires. Il y a les premiers voyages, au Danemark, puis le grand voyage au Nord, dans le Grand Nord. Ce qui compte pour lui, c'est le déplacement : paysages changeants, grammaire visuelle et auditive transformée. Poésie des gares et des aiguillages (« Cobra ? c'est une histoire de chemin de fer, on s'endormait, on s'éveillait, on ne savait pas si c'était Copenhague, ou Bruxelles, ou Amsterdam »[6]), des arbres, des traces, la variation des noms passant pays et frontières, et enfin des sillages à peine visibles sur l'étendue enneigée, jusqu'à l'embrouillement, l'imperceptible – jusqu'à plus rien. L'étendue blanche est une métaphore de la page blanche rendue à grandeur réelle.

C'est ce paysage qui lui permet de mieux comprendre la peinture contemporaine, la peinture de Cobra. Cette peinture servira de modèle

5 *De loin aussi d'ici*, titre d'une plaquette reprise dans *OPC*, pp. 454-458.

6 Logogramme, 1968, encre sur papier de Chine, 51 x 65 cm, reproduit dans LAMBERT (J.-Cl.), *Cobra : un art libre*. Paris, Chêne/Hachette, 1983, p. 7. Variante d'un texte de 1962 : « cette catastrophe de chemin de fer où nous ne savions plus si c'était Copenhague ou Bruxelles ou Amsterdam ni dedans où nous échangions nos monstres » (catalogue *Dotremont peintre de l'écriture*. Paris, Yves Rivière éd., 1982, n°15).

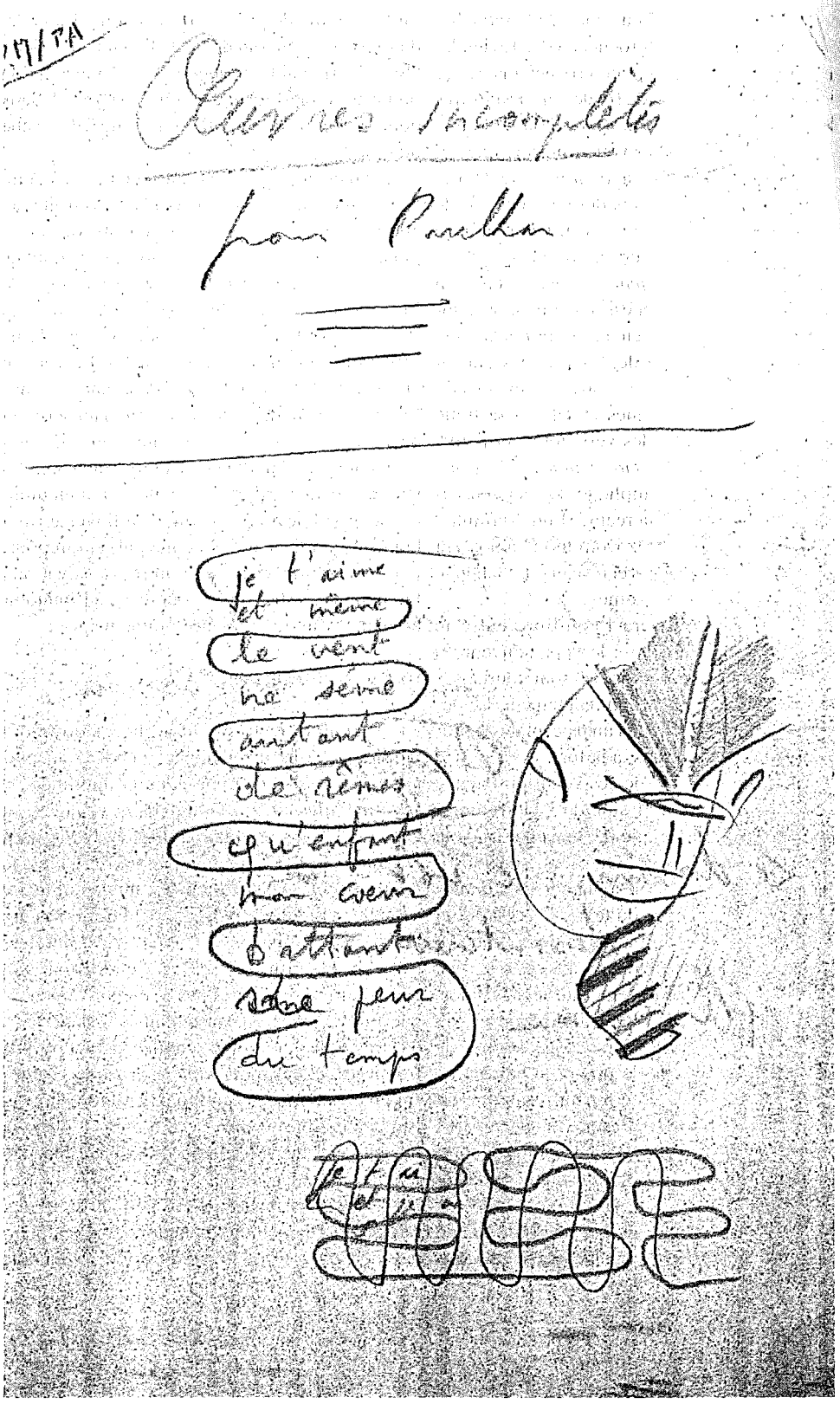


Fig. 1 *Je t'aime*, manuscrit d'un poème datant de 1941, texte repris dans *OPC*, p. 121.

à la poésie : semblablement, tout y est traces, passages, sillages, étirements dans l'espace, signes indiciels (au mépris de la forme globale).

Commentant la sortie de *Moi qui j'avais*, Dotremont écrit :

> En somme, la plus grande partie de la poésie aujourd'hui est « magrittienne » : style net, classique, académique parfois, au service d'un fond d'angoisse, de révolte ou d'amour. Le « style », le langage, même chez un immense poète comme Michaux, est trop rarement touché par le fond. La poésie est trop linéaire, trop harmonieusement distribuée. En retard sur la peinture, si on peut risquer de ces comparaisons. Je voudrais que mes cris ou mes murmures arrivent sur le papier avec leurs fautes, sans passer par le mixer syntaxique, stylistique [7].

Proposer une textualité « stéréophonique », eût dit Butor, le Butor de *Mobile*, mais pas seulement cela : descendre plutôt au niveau de la syntaxe, pour la désarticuler patiemment et, ce faisant, inventer de nouveaux chemins de lisibilité. Dotremont pensera le texte autrement, même quand il reste dans une poésie traditionnelle, jusqu'à la fin des années soixante incluses. Dans ces remarques concernant Michaux, on croirait que Dotremont décrit par avance l'espace du logogramme. Il s'agit de provoquer des distributions dans l'espace qui excèdent le suivi de la ligne, puis du pavé typographique qui clôt le texte. Le texte s'ouvrira par la marge, ou explosera en lui-même. C'est de ces fragments épars, de ces séquences écartelées, qui ne sont jamais une hideur, mais un entrebâillement, un passage, qu'il faut se réjouir. Le fragment assure une supportabilité, parce qu'il permet de ne pas s'appesantir. En détruisant un continuum dans le pensable ou le visible, Dotremont rend le texte à sa dispersion originelle : celui de la sensation sauvage, puis, le langage trouvé, l'alphabet (latin) naturalisé, celui de la lettre.

Le mot déjà est une avalanche. Les lettres s'appellent pour former d'étranges conglomérats que l'esprit séparatif de l'imprimerie n'arrivera pas à évacuer : il y a une matière de textes, des radicaux qui sont comme des pierres, avec une structure moléculaire originale. Après viendront se greffer des électrons autres. La chimie des agglutinations et des associations opère savamment, ou par contamination épidémiologique.

Les logogrammes seront à la fois le triomphe du suivi, en ce qu'ils appliquent la cursivité de l'écriture manuelle, mais aussi se détachent de la ligne d'inscription qui rend la textualité à l'état de gisant.

Dotremont a vu cela dans la peinture, celle de Jorn qui « lève », qui se dresse et qui vit, celle des autres cobras, Alechinsky, Appel, Pedersen, etc., qui prononcent le triomphe de l'obliquité et du mouvement. Dans cette peinture-là, rien de « linéaire » non plus, en effet tout est difficultueux trajets, enchevêtrements multiples, dédales, et donc éclatement sur la page. L'éclatement est aussi une source de révélation ; on y lira les fragments isolés que la forme macroscopique (synthétique) cache.

L'étape suivante, c'est la *tmèse*. Descendre au niveau de la syllabe, briser la masse du mot dans sa gangue pour bifurquer, telle est la voie que Dotremont assigne à la poésie dans les années soixante. C'est faire plus que Michaux. Dans le Michaux du « Grand combat » (*Qui je fus*), en zaoum, le poète mime et déforme, le langage arrache, devient une matière insane et molle que le sujet malaxe à volonté. Dotremont est plus grammairien. Il décompose, refait à travers tel mot l'histoire du langage, isole les radicaux, les préfixes, les suffixes, les homophonies, et il joue entre les syllabes, les phonèmes, il permute. La tmèse est un accès du mot à sa (ses) charnière(s), comme une faille ouverte à cœur, continuant en cela l'incision pratiquée depuis *Ancienne éternité* :

> battement gl sur le champ de souffles
> oria de désordre dorée
> de jouerie de feu
> géologique d'ailes

Dans l'interstice, le poète glisse quelque menue monnaie de termes (« souffles ») pour bien faire briller l'or du nom de l'aimée (sa « Gloria »). Le récit lui-même se fait auto-désignation parfaite de l'écriture désarticulée (désordre) et rayonnante de cette déconstruction-là. Après un blanc presque imperceptible, cet autre quatrain :

> propres à l'air sale
> de souffles rimés d'exhalaisons ramées
> dans la chambre exa de vagues
> de ctitude de glèbe

[7] Lettre à Pierre Alechinsky, n°236, du 19-XII 1960.

Après un nouveau quatrain de vieille poésie bien rythmée et sans bousculement, mis entre parenthèses pour cette raison, Dotremont se laisse aller à un déferlement multiplié de tmèses. La tmèse sera accompagnée cette fois d'un nouveau traitement, la permutation :

ltation exa tumulte
de titude de globes
dans la chambre vague de murs
tournant sur nos yeux et mains de roue,

avant un retour au premier type de tmèse :

dans la bijouterie gl
terrestre de haut vol
de fin fond issements
de formes en tournoi

Notons que dans la strophe si extraordinaire commençant par « ltation exa tumulte », donnant le titre à la plaquette, le tronçon de mot *exa,* de par sa coupure, se met à provoquer un mouvement récurrent dans le poème : il peut s'accoler à *ltation,* ou à *ctitude* de la strophe précédente. Le *titude* qui suit, et auquel l'œil tente aussi immédiatement de l'accoler, pose un problème de sens : serait-ce un fragment de mot tronqué esseulé, qui aurait pu appartenir à *multitude, foultitude,* etc. ? ou serait-ce que le *c* lui-même aurait disparu dans une apocope centrale ? Cette faille au cœur des mots gomme le *c* de Cobra, ou de Colette (la petite sœur disparue), qu'il faudra désormais chercher partout, le langage se mettant en chemin, interdisant toute « matière focale ». Cette absence de focalisation, de *punctum* (aurait dit Barthes) dans la phrase, et de syntagme, ce sera désormais une des ressources de la poétique de Dotremont.

La tmèse accompagnée de permutation est proche du contrepet. Elle cache une théorie du contrepet généralisé. Le contrepet, il l'a connu avec son ami Calonne, qui s'y intéressait, ne lisait les auteurs que pour y chercher cette semence (« Dans toute l'œuvre de Claudel, dit Calonne, il n'y a pas un seul contrepet » !). Mais le contrepet a un sens, sexuel le plus souvent. Dotremont y cédera rarement, seulement quelquefois, et approximativement : « Mettez une moiteur dans votre tigresse ». L'intérêt est lorsqu'il n'y a pas de sens, lorsque le désir vient de la situation même, de la « séduction » sans conclusion. *Entreprises passionnelles de longue haleine,* sans doute ! [8]

Logogramme et « premier jet »

L'écriture, pour Dotremont, ne se réduira jamais à un concept strictement linguistique. Elle a à voir avec la trace. Bien vite, il délaisse les jongleries du signifiant. Les signifiés nous guident vers cette matérialisation de l'écrit. Dans *Ltation exa tumulte,* il parlait déjà de « glèbe », de « globe », de « glissement », démonstration par tmèse à l'appui. Plus tard, il parlera de « boues » et « bouologisme » [9].

Écrire, pour lui, est une activité manuelle de traçage, d'abord, avant que les opérations de signification, ou de travail formel du message, ne se mettent en place. Concepts d'*écriture* et de *signe* qui sont antérieurs à la parole et à la langue. Lorsqu'il touche à la typographie, Dotremont n'oublie jamais que le tracé vient d'une calligraphie un peu engoncée, voilà tout ! Il lui fera tomber la veste, avec force rires, dans ses *Typographismes* (fig. 2) : les alphabets de « caractères », si sérieux pour nos maîtres calligraphes, subissent un dévoiement caractérologique : des *caractères,* il y en aura pour tous les goûts, toutes les passions, des nerveux, des « maniaques dépressifs », des « réticents », des « nostalgiques hautains » et des « dégingandés ». Cette plaquette mériterait une étude en détail. Elle dévoile et dénonce non seulement quelques aspects psychologiques, voire relevant de l'inconscient d'une *police* (quel mot approprié !), mais encore elle ironise par avance toute la prétendue inventivité des calligraphes modernes : ainsi « glandulaire », « chaotique intradirectionnel », « biscornu » ou « irrigué total », sans parler de ce « néo-lisible » qu'accompagne un très savant mode d'emploi. Dans la plastique de ces encres, Dotremont débusque la plate répétitivité, si gaussée par Asger Jorn, et donc à travers le code graphique, le stéréotype. Piètre créativité ! L'écriture ainsi conçue n'est qu'une page d'ornementation.

L'invention du logogramme contient au contraire une théorie nouvelle, géniale, sur le langage, le langage de poésie. À chaque invention verbale correspond une forme visuelle. Cette

[8] Papier à en-tête réalisé par Christian Dotremont.

[9] Titres de collaborations avec Serge Vandercam, exposées pour la première fois à la Société royale des Beaux-Arts de Verviers, juin 1959.

© D.R.

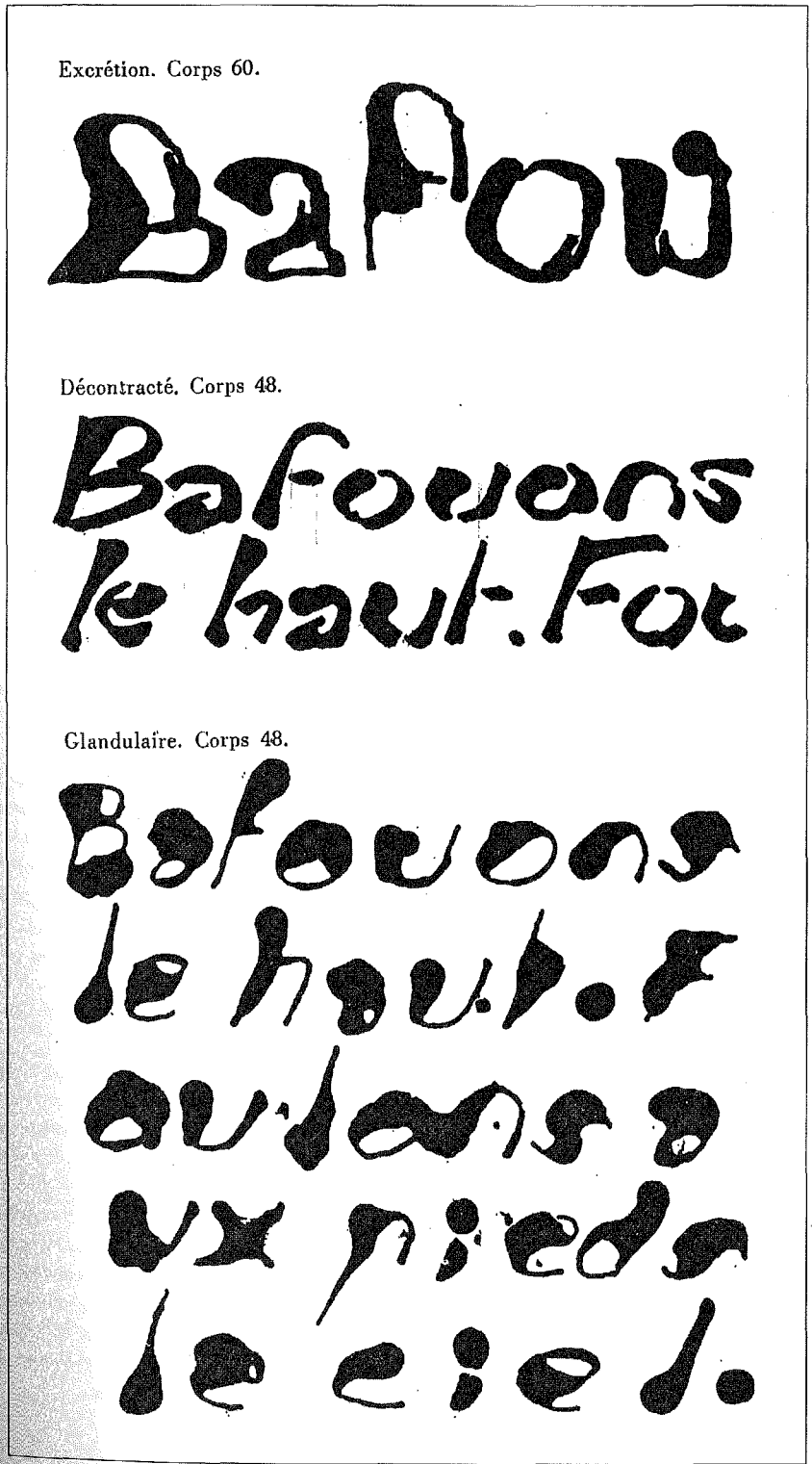


Fig. 2 Une page des *Typographismes*, plaquette de Christian Dotremont, à l'enseigne de « Éditions », Tervuren, 1971. « Leur auteur ne cherche pas d'aboutissement, il pratique des jeux très épars et partiels, dont un ou deux pourraient tout au plus faire apparaître l'amorce d'un nouvel alphabet typographique » (texte de C.D. pour la 2ème page de couverture).

forme visuelle est inédite, constitue un idéogramme nouveau. Cet idéogramme n'est pas un signifiant, mais une forme, au sens plastique, gestaltiste du terme : ce qui s'y déchiffre n'est pas du domaine de la lecture ordinaire. Le vrai sens reste crypté : la forme doit être fouillée du regard. Elle est susceptible d'interprétation, mais elle n'a pas le caractère univoque d'un message.

Et que dire de cette forme ? Inventive, elle ne pourra se lire comme signe ou symbole. Son symbolisme n'est pas immédiat : il sera un reparcours et une re-création. Si les vocables ne sont pas directement lisibles, c'est qu'ils subissent une épreuve de déformation, due à la vitesse, à la liberté de jouer, etc. Les lettres sont en effet infiniment flexibles, tout à l'opposé de la calligraphie, latine ou orientale (où l'idéogramme est d'abord un dénombrement de traits), ou du bien-écrit.

Enchaînés par ce fil vital qui les relie dans l'écriture cursive, les lettres et les mots s'attachent par contiguïté, parfois par analogies ou différences, dans l'espace visuel global. Quelquefois, Dotremont variera l'ordre de traçage des lettres, pensant d'abord aux lettres saillantes des mots qui crèvent la surface assez plate de la ligne d'écriture. Ces lettres exploseront dans la pensée, comme elles débordent sur l'espace de la page, au point de les penser avant et, ce faisant, de déjà commencer un processus verbal d'associations possibles, par balancement, répons, intégration, équilibre, etc.

Ainsi, si nous regardons le très célèbre logogramme : *J'écris à Gloria* [10] (fig. 3), nous remarquons que se détachent deux mots écrits plus grands : *séduire* et *logogramme,* et que le tracé fait ressortir les similitudes entre le *s* et le *l,* chacune des attaques de la lettre étant traitée pareillement, comme une envolée, un tremplin. La ligne oblique ascensionnelle met sur le même plan le *s* du *séduire* et le *l* des *logogrammes,* assimile par la forme même la danse de séduction et l'activité logogrammatique.

Dans la même œuvre, reprise avec un accompagnement marginal d'Alechinsky [11], les postures de séduction (parole, avancée sinuante, voyage, encrier d'où sort le génie de la correspondance, etc.) sont traitées en crayonnages, simples brouillons de figures, pour ne pas gêner la dominance centrale de l'encre majestueuse de l'écrit, au pinceau, presque idéogrammatique.

Le texte comporte de la souplesse, une infinité de sens dépendants de la forme dans laquelle il va se couler momentanément (car le scriptible, chez Dotremont, est réversible, n'est souvent qu'un état de passage). Déjà, la répétition, l'immense système de répétitions posé dans la poésie de Dotremont depuis longtemps, avait laissé entrevoir cette possibilité d'étoilement du sens, de renouvellement du sens par *irisation* (éclairement par la contamination d'un autre mot mis à côté).

L'invention du texte correspond sur le papier à une invention graphique. Le bousculement de l'ordre ordinaire du discours vers une écriture poétique, ou littéraire, correspond à une invention graphique où le tracé, de quelque façon, se détache de la calligraphie. Autrement dit, chaque invention verbale nécessite une invention graphique qui se détache de la transcription strictement alphabétique du texte (imprimé, ou calligraphié). Et pour le dire encore autrement : l'invention graphique est la cause (la raison nécessaire) de l'invention verbale.

Il y a ainsi dans l'écriture un *dessin.* Ce dessin est lui-même nouveau : pas un crayonné, mais une ligne en mouvement qui tourne et cherche, jusqu'à s'approcher de l'écriture. Les textes de Dotremont accrochent les mots dans cette aura étrange où le langage diversifie ses apparences au point de se muer en un serpent qui glisse, se tord et rampe vers ce texte qui le fuit, car jamais constitué, mais toujours en recherche dans cette reptation même.

Ainsi Dotremont dira-t-il de ses œuvres d'encre, que ce sont des *manuscrits,* mus par cette même inventivité qui faisait les condisciples, du temps de Cobra, rechercher les pages enfantines, ou les écrits des fous. Mais rien non plus de cette écriture pondérée du recopiage : le logogramme se lance dans la page *ex abrupto,* le texte étant écrit dans le ralentissement, suffisamment grand pour préparer sa suite, son coup d'enchaînement. Le « premier jet » est ainsi une écriture sans trop de préméditation, qui va son rythme, dans le temps même où elle s'accouche.

---

[10] *J'écris à Gloria,* logogramme, 1969, encre de Chine sur papier, 40 x 56 cm.

[11] *J'écris à Gloria,* lithographie en couleur, 63 x 94 cm, imprimée par Arte, Paris, Olivetti éditeur, Milan, 1971, 300 ex., reproduit dans Pierre Alechinsky, *Les estampes.* Paris, Yves Rivière, 1973, n°509, p. 189.

© D.R.

Fig. 3 *J'écris à Gloria*, logogramme Christian Dotremont et remarques marginales de Pierre Alechinsky, lithographie, 63 x 94, 1971 ; 300 épreuves sur Arches signées et numérotées par P.A. dont 200 marqués H.C. réservées à Olivetti.

Texte du logogramme central (40 x 56 cm, 1969) :

J'écris à gloria
c'est mon travail
je suis écrivain à Gloria
c'est pour la séduire
je travaille huit heures par jour
pour écrire à Gloria
faire les brouillons
faire le net
c'est ma stratégie
mais parfois je prends congé
parfois même une année
pour que mes lettres lui manquent
et alors je trace mes logogrammes
c'est ma distraction
mon rêve étant
de séduire Gloria par mes logogrammes mêmes
dans une civilisation des loisirs

Vite, illisible

Quant à la lecture, nous devrons suivre pas à pas le logogramme, si nous voulons nous y retrouver. Il y a des logogrammes assez clairs à cet égard, traduisez : dont l'écriture est quasiment lisible.

en écriture dans le texte...
la liberté c'est d'être inégal
Dépassons l'anti-art, [12]

Écriture un peu plus cursive, comme si on agrandissait un manuscrit de l'auteur, un de ces manuscrits si difficile à lire de « L'Auberge », ou autre. Dotremont va vite et, allant vite, il va souvent – de plus en plus – vers l'illisible. Dans ces manuscrits, va-t-il vite parce qu'il connaît assez le texte (quasi recopiage) ? ou parce qu'il essaie furieusement de poursuivre son texte qui va plus vite que lui ? Une étude montrerait que c'est parce qu'il recopie qu'il abrège les formes, devient difficilement lisible, va à l'essentiel.

C'est cela qui différencie ses manuscrits littéraires des logogrammes. Le manuscrit augmente les difficultés de lecture parce qu'il se contracte, il rechigne, devant la référence au texte : celle qu'en a l'auteur, celle qui vient du fil, du contexte... Dans le logogramme, qui n'est jamais un recopiage mais une avancée inédite, Dotremont s'est aventuré dans une bien étrange danse, sur une aire vaste, où rien ne se contracte, mais où tout se délie – il faut parcourir –, où recherche et vitesse s'associent.

D'ordinaire, dans la lecture cursive, nous procédons par écrêtage, et nous ne voyons pas le texte : nous allons au sens, à la reconnaissance globale du mot. Dans le logogramme, pendant le temps de lecture, le sens est suspendu, il faut aller à l'identification (toujours incertaine) des formes une à une. Un survol d'ensemble, une lecture rapide ne suffisent plus.

Un très beau logogramme dit : « Je cours les formes » [13]. Ce qui est important pour Dotremont, c'est l'approche de la forme, approche qui se marque par la déformation de la lettre, le méandre, l'éloignement de la forme canonique pour rendre sensible, révéler le tracé d'encre. Toute son écriture s'y fera chemins et pistes. Qu'il n'y ait jamais d'exacte similitude entre un tracé et un autre, telle est l'aventure.

Dans un mot logogrammé, les lettres ne sont jamais les mêmes ; même si certaines sont répétées, elles développent des corps différents, jamais siamoises. Le lien de gémellité, fraternité, chez Dotremont, est un lien faible : quelque chose dans son enfance l'a frappé au corps. Il ira plus tard se chercher des frères aussi différents que possible. En attendant, l'écriture lui suffit : elle lui offre la possibilité même du pareil/pas-pareil. L'imprimerie a appauvri le clavier formel de l'écrit : elle suppose une parfaite équivalence/permanence des lettres. Non seulement les lettres identiques d'un même mot sont des redoublements de sons, de sens – le langage s'y allitère indéfiniment : il balbutie ses organes en un bégaiement hystérique —, mais encore une lettre occupera toujours, à peu près, le même espace formel qu'une autre lettre. L'imprimerie a effectué très tôt la révolution mondrianesque. Et celle-ci, Dotremont n'en veut à aucun prix.

(Il préférait les lettres-valises qu'il inventa dans la plaquette *Lettres d'amour*. Les « lettres d'amour » cachent d'autres lettres. Chaque lettre est l'entrée d'un autre mot ; à chaque lettre d'un mot, un labyrinthe s'esquisse.)

Chez Dotremont, combien l'hystérie sera dénouée ! Les lettres n'ont jamais le même empâtement : elles se définissent par leur longueur différente, leur emplacement toujours différent, en dépit de quelques similitudes.

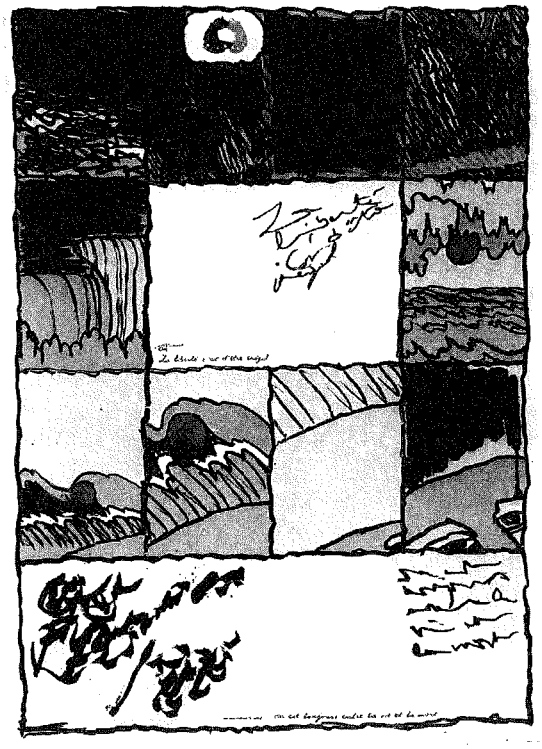
La reprise de certains termes définit le langage dans sa valeur émotionnelle. Un même mot, ou texte, répété peut ne pas être identique. Jakobson a tout dit là-dessus, dans ses *Essais de linguistique générale,* lorsqu'il décrit le schéma de la communication. En insistant sur la fonction émotive du langage, Dotremont sait qu'il rend le langage à une bourse commune du sens, des sens multiples, indéfiniment adaptables, variables. Jeu, jeu, jeu... C'est par ce jeu multiple qu'il évite au discours de se crucifier au sens. Comme chez Borgès, dans la nouvelle « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » (recueillie dans *Fictions*), un même texte peut révéler un autre auteur, au moment où il s'articule sur un autre sujet.

Et que dire du destinataire ? Les logogrammes sont faits pour être parcourus par

---

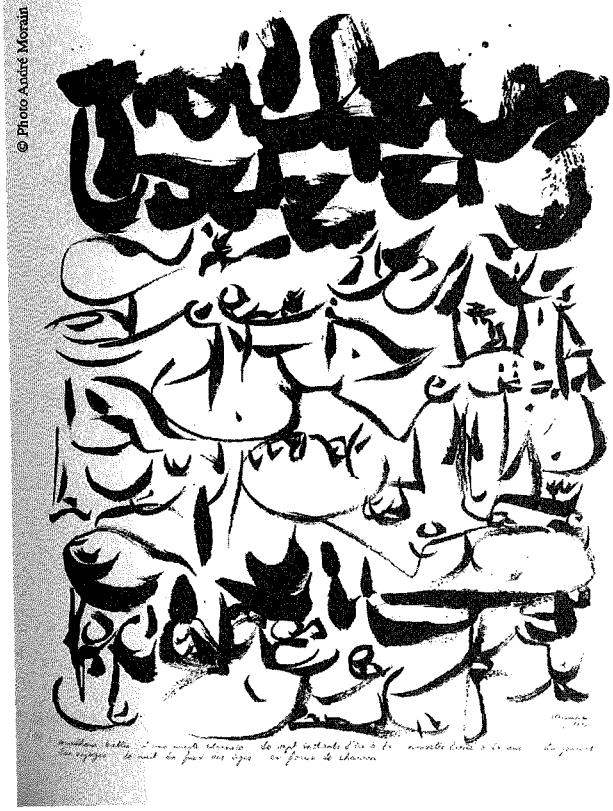
[12] Christian Dotremont, *Logbook*. Yves Rivière éd., 1974, pp. 6-7, 195, 197.

[13] « Je cours les formes », logogramme, 1969, encre de Chine sur papier, 57 x 73 cm, collection Michel Butor. Reproduit dans *Cartes et Lettres, Correspondance Christian Dotremont/Michel Butor*, établie et annotée par Michel Sicard. Paris, Galilée, 1986, p. 70.



© Photo André Morain

Fig. 4 *La liberté, c'est d'être inégal*, trois logogrammes de 1974, avec remarques marginales d'Alechinsky, placard lithographique, 86,2 x 61, Bougival, 1981 ; 150 épreuves numérotées et signées par P.A.
Texte des logogrammes : « La liberté c'est d'être inégal », « que soit profonde la netteté », « on est toujours entre la vie et la mort ».



© Photo André Morain

Fig. 5 *Malheur battu d'une courte éternité*, logogramme sur papier de Chine, 55,5 x 74,5, 1975.
Texte du logogramme : « Malheur battu d'une courte éternité de sept instants d'ici à là la nouvelle hissée à la une du journal des voyages de nuit du fond des âges en forme de chanson ».

d'autres yeux qui inventent leurs propres parcours. Ainsi Dotremont calligraphia-t-il, comme un ultime testament, cinq fois : « Liberté de rigueur » [14] pour témoigner lui-même de ces parcours multiples, dont le texte en liberté est la fondamentale matrice.

© Photo André Morain

Fig 6 *Plaie, ce rire*, logogramme, 1976

[14] Logogramme, série de 5 lithographies « refusées », en hommage à Sartre, pour le tirage de tête de la revue *Obliques*, n°18-19 (*Spécial Sartre*), Nyons, 1979.